

LA FABULOSA VIDA DE GIACOMO CASANOVA, SEGÚN FELLINI

MANUEL CANGA SOSA
Universidad de Valladolid

Resumen:

El objetivo de esta comunicación es analizar el modo en que el cineasta Federico Fellini interpretó la vida de un personaje legendario que ha pasado a la historia por sus numerosas conquistas amorosas, llegándose a convertir en el prototipo del seductor masculino: Giacomo Casanova (1725-1798). Se trata de un aventurero que viajó por toda Europa y entró en contacto con los personajes más destacados de la cultura de su época y se vio implicado en varios asuntos turbios que le llevaron a la cárcel en más de una ocasión. Tomando como referencia la autobiografía inconclusa de Casanova –titulada Historia de mi vida–, el cineasta realizó una película espectacular (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) que nos invita a adentrarnos en un mundo extraño e irreal, sometido a las leyes de la ficción, y en la que interroga la función del deseo y vuelve a trabajar sus temas predilectos: el amor, el sexo, la representación artística y el paso del tiempo.

Palabras clave: Fellini, Casanova, Historia, Cine, Biografía, Sexualidad.

Title: THE FABULOUS LIFE OF GIACOMO CASANOVA, ACCORDING TO FELLINI.

Abstract:

The aim of this paper is to analyze the way in which Federico Fellini portrayed the life of a legendary character well known for his many sexual conquests, converting the prototype of the male seducer: Giacomo Casanova (1725-1798). It was a great adventurer who travelled throughout Europe and came in contact with leading figures of the culture of his time and was involved in several shady affairs that led him to prison on more than one occasion. Drawing on Casanova's unfinished autobiography, titled Story of my life, the filmmaker made a spectacular film (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) that carry us into a strange and unreal world following the laws of fiction. It also let us know a large development of the main Fellini's themes, such as love, sex, death and the role of desire in his filmmaking process.

KeyWords: Fellini, Casanova, History, Cinema, Biography, Sexuality.

Para intervenir en este *II Congreso Internacional de Historia y Cine*, dedicado al tema de la biografía filmica, hemos elegido una película de Fellini titulada *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), porque nos ha parecido interesante para interrogar el modo en que un director puede llegar a enfrentarse a la vida de un personaje histórico, lo cual implica, a su vez, examinar la puesta en escena y el desarrollo de un proceso de escritura que lleva implícito cierto número de cortes y recortes subjetivos.

Desde un punto de vista etimológico, la palabra «biografía» remite a un proceso de escritura de la vida, a un proceso y un efecto del lenguaje. De manera que esa vida que pretende ser escrita estará modulada, modelada, organizada como una frase, con su sintaxis, sus acentos y sus tropos. Podrá escribirse, asimismo, en verso o prosa, y se verá afectada por todas las virtudes y defectos de la expresión lingüística. Será un «texto», y como tal puede ser analizado. Lo cual se complica todavía más cuando nos referimos a una biografía filmada, hecha a base de un conjunto de palabras e imágenes en movimiento.

A medida que retrocedemos en el tiempo para buscar datos y referencias, se hace más y más difícil reconocer el perfil específico de una vida humana –siempre enigmática, repleta de luces y sombras, de frases interrumpidas, misterios sin despejar. Los muertos se van a la tumba con sus recuerdos e intimidades, con sus secretos y experiencias, con parte de una sabiduría que no podrá ser conocida ni compartida por nadie. La Historia se construye como un discurso que contiene pedazos de lo real, los cuales se encuentran muchas veces fuera de sitio, desencajados. El profesional de la Historia debe ordenarlos y tratar de desvelar su sentido, las relaciones de causa/efecto, mientras que el artista está dotado de mayor libertad para abordar los acontecimientos pasados, que se presentan muchas veces como una excusa para desarrollar su propia creatividad.

Federico Fellini¹ se ocupó a mediados de los 70 de filmar la vida de un personaje como Giacomo Casanova (1725-1798), un aventurero que viajó por toda Europa, entró en contacto con los personajes más destacados de su época y se vio implicado en asuntos turbios que le

¹ Sobre Fellini, véase: METZ, C.: «La construcción “en abismo” en *Ocho y medio*, de Fellini», *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968), Vol. I. Barcelona, Paidós, 2000. PEDRAZA, P., LÓPEZ GANDÍA, J.: *Federico Fellini*, Madrid, Cátedra, 1993. ALPERT, H.: *Fellini. Una vida*, Madrid, Javier Vergara Editor, 1988. BAZIN, A.: «Cabiria o el viaje al final del neorrealismo», *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2000. BURKE, F.: *Fellini's Films*. New York, Twayne Publishers, 1996. COLÓN PERALES, C.: *Fellini o lo fingido verdadero*, Sevilla, Alfar, 1989. GRAZZINI, G.: *Algún día haré una bella historia de amor. Conversaciones con Federico Fellini*, Barcelona, Gedisa, 1985.

llevaron a la cárcel en más de una ocasión². Escribió libros de temática variada y redactó su autobiografía titulada *Historia de mi vida*. Es lo que podríamos llamar un hombre de mundo, cosmopolita, aficionado a frecuentar los salones más destacados de la aristocracia y que vivió en una época de crisis marcada por la Revolución Francesa. Un hombre que vivió lo que algunos escritores han denominado la *crisis de la conciencia europea*³, la cual habría empezado a manifestarse ya a finales del s. XVII con los librepensadores y libertinos, que mezclaban ideas sacadas de Epicuro –sobre todo las relativas a la búsqueda del placer– con un ateísmo creciente que desembocó en un desafío a las normas, la tradición y las convenciones sociales. También es la época marcada por el espíritu geométrico de Descartes, Spinoza, Rousseau, Voltaire, la Enciclopedia, los ilustrados, Holbach y el marqués de Sade. Época luminosa, en la que se llegó a pensar que las luces de la Razón podrían acabar con las quimeras y las tinieblas de la ignorancia.



² En una de las primeras secuencias, a pesar de haberse declarado inocente, Casanova es condenado por haber ejercido la *magia negra*, poseer libros infames condenados por el Índice y ser autor de libros herejes y despreciar la religión. Y es en su celda donde empezará a recordar el pasado, llevándonos de una situación a otra mediante la técnica del *flashback*.

³ HAZARD, P.: *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988.

Esta es la primera y única vez que Fellini se ocupó de relatar la vida de un personaje histórico⁴, de carne y hueso, con nombre y apellido, que ha pasado a la historia más por sus supuestas conquistas amorosas que por sus cuestionables méritos en campos como la literatura. Es un personaje legendario que ha llegado a convertirse, junto a don Juan Tenorio, en el prototipo del seductor masculino. *Il Casanova* es una película que nos invita a adentrarnos en un mundo extraño e irreal, sometido a las leyes de la ficción, y en la que Fellini ha vuelto a trabajar sus temas predilectos: el amor, el sexo, la representación artística, el paso del tiempo, la muerte⁵.

Ahora bien, conviene destacar ya desde el principio que esta no es una película histórica propiamente dicha, ni tampoco una biografía al uso, aunque en ella se perciban elementos históricos y biográficos. Uno de los rótulos que figuran en el genérico indica que se trata de un film *liberamente tratto da* «*Storia della mia vita*» di Giacomo Casanova. Por paradójico que pueda parecer, estamos ante una película centrada en las correrías de un personaje que solo reunía para Fellini las cualidades más negativas, y del que llegó a decir⁶ que era la imagen de un *veneciano petulante, fascista y adolescente*; un *Pinocho que nunca se hace humano*. *Mi Casanova* –apuntaba– *no es más que un maniquí electrificado, o un fantasma sorprendido en la niebla por una cámara, que deja escapar retazos de respuestas a las inconvenientes preguntas que le hace un entrevistador indiscreto*.

Cabría entonces preguntarse qué llevó a Fellini a dirigir una película sobre un personaje que tanto le disgustaba y cuyas memorias le resultaban tediosas e indigestas, hasta el punto de arrancar las páginas del libro cada vez que pasaba de una a otra. Si podemos fiarnos de sus propias declaraciones, y dejando a un lado el problema de las relaciones contractuales y los compromisos adquiridos con productores y demás profesionales del cine, debemos advertir que en esta ocasión Fellini se lanzó a realizar una película sobre el *vacío*, un *retrato del vacío*

⁴ El *Satiricón* recrea situaciones de la novela atribuida a Petronio, mientras que *Roma* solo muestra algunos personajes históricos tratados de refilón, de manera tangencial, por lo cual no podría ser etiquetada como una película histórica propiamente dicha.

⁵ Nos hemos ocupado de estudiar la obra de Fellini en: *Fragmentos de Fellini*, Valladolid, Caja España, 2010; *Lo femenino en el cine de Fellini* en VV. AA: *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, Diputación de Granada, 2008. *Parodias y ficciones de la Historia en el cine de Fellini*, Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine (CD-Rom), Universidad Carlos III, Madrid, 2008. *La puerta roja de Roma (Fellini, 1972)*, Trama y Fondo, 16 (2004), pp. 55-64. *La dolce vita*, Octaedro/Nau Llibres, Valencia, 2004.

⁶ *Fellini por Fellini*, Madrid, Fundamentos, 1998.

sin intención histórica, una película *mortuoria, fría*, que gravita alrededor de una vida *inexistente*, en la que *no hay personajes, ni situaciones, solo un ballet mecánico*.

No cabe duda de que estamos ante un proyecto desafiante, fuera de lo común, que solo podría ser asumido, afrontado por un cineasta dotado de un talento especial, liberado ya de las múltiples ataduras que suelen bloquear la creatividad artística, y decidido a experimentar y arriesgar, a no repetir los esquemas de las biografías ilustradas con todo el esmero y dedicación que exigen las producciones convencionales, donde a veces tiene más peso la estrella de turno que la reconstrucción de la verdad histórica o los valores propiamente estéticos. Fellini –que en los 70 era ya un autor consagrado a nivel internacional, del que se esperaba mucho tras los éxitos cosechados años atrás– ha realizado en esta película un *tour de force*, ha buscado el más difícil todavía: hablar del vacío, filmar ese vacío de humanidad que estaría encarnado en un personaje histórico, y que se nos presenta ahora como un enigma. *Me he aferrado* –declaraba– *a ese vértigo del vacío como al único punto de referencia para narrar a Casanova y su inexistente vida*. De manera que la narración estaría sometida al deseo del cineasta, que recorta y selecciona fragmentos tomados de aquí y de allí para hilvanar un texto fabuloso, adjetivo que empleamos en el sentido de algo maravilloso, fantástico e inventado. Es una película sin historia, que solo mantiene algunos elementos o datos históricos de manera convencional; una película –añadía– *anticinematográfica*, donde *no se narra*.

Se nos presenta, pues, la ocasión de interrogar un texto insólito, que podríamos empezar a analizar con cautela tratando de examinar los resortes básicos de la representación, para averiguar, entre otras cosas, si las distintas secuencias que contiene funcionan como cuadros separados, autónomos, heterogéneos, o si, por el contrario, están sujetas a una cierta lógica discursiva. Por razones de tiempo, solo podremos exponer las líneas generales de un análisis que debería empezar por la descripción del texto y el estudio de las relaciones espacio-temporales condicionadas por la operación del montaje, dejando a un lado, incluso, las declaraciones del propio autor, esas declaraciones que en muchas ocasiones desempeñan una función defensiva y pueden llevarnos a la confusión.



De entrada, llama la atención el título de la película, que indica claramente que no se trata de un Casanova cualquiera, sino del Casanova «di» Fellini, cuyo nombre aparece colocado en el rótulo del genérico, en el centro de la pantalla, emergiendo poco a poco de entre las aguas que bañan la ciudad de Venecia, justo por debajo de la palabra «Casanova», mientras vamos escuchando de lejos el sonido de las campanas, motivo sonoro habitual en las producciones de Fellini. La composición visual de la frase, escrita con letras blancas sobre fondo oscuro, parece dejar bien claro que, a pesar de la diferencia de tamaño, ambos nombres están formando parte de un mismo cuerpo textual, como piezas encajadas de un rompecabezas. Frase que enseguida empieza a diluirse sobre el agua, sobre la que vemos reflejada la imagen invertida de la ciudad. De manera que el genérico está formado por una serie de palabras

dibujadas sobre una superficie móvil, inestable y reflectante, y nos indica ya que entre el director y el protagonista podría haber como una suerte de estrecha relación. Y todo ello aderezado con la música de Nino Rota, que oscila entre lo tierno y lo inquietante, como si estuviera saliendo de una extraña caja de música.

La cámara va subiendo lentamente para mostrarnos la ciudad, que está entregada a una fiesta carnavalesca⁷, con cientos de personajes disfrazados, mucho ruido y fuegos artificiales. Todo invita a suponer que está celebrándose una fiesta en honor a la propia ciudad, representada por una estatua gigantesca que va saliendo poco a poco de las profundidades con ayuda de un artificio, hasta que, de pronto, se produce un fallo inesperado en el sistema de poleas y la estatua termina hundiéndose en el agua. Es entonces cuando escuchamos una voz femenina declarando que aquello es una desgracia y no volverán a verla. Mal presagio para sus habitantes. El «agua», elemento característico de Venecia, y que funciona en el cine de Fellini como una representación de lo femenino, se nos presenta así como un elemento amenazador, que puede tragarse cualquier cosa. De hecho, un poco más adelante, veremos a Casanova adentrándose en las aguas del Támesis para escenificar un intento de suicidio recitando con tono afectado y pomposo unos versos de Tasso: *Eros te ha abandonado* –se dice a sí mismo– *y aparece ante ti la muerte lúgubre*.

Fellini ha recreado la ciudad y el resto de escenarios en los estudios de Cinecittà, sin temor a desvelar el carácter artificial de los decorados, como ocurre con el mar de plástico negro sobre el que vemos navegar a Casanova, los edificios de cartón piedra o los pocos espacios naturales que aparecen, lo cual subraya el carácter teatral de la representación. Y algo similar podríamos decir con respecto a los personajes, que en más de una ocasión parecen salidos de un cuadro antiguo o una extraña pesadilla, ya se trate de respetables hombres de Iglesia, saltimbanquis, damas de la aristocracia o niñas prodigio con capacidad

⁷ Según Carmen Sánchez, la palabra «carnaval» procede de la expresión latina *carrum navale*, que hace referencia a aquellos barcos sobre ruedas que transportaban la efigie del Falo en las procesiones dionisiacas (*Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid, Siruela, 2005, 69). Para los románticos, explicaba Mijail Bajtin, la palabra tenía origen alemán, y estaba compuesta por *Karne* o *Karth*, que significa *lugar santo*, y *val* o *wol*, que significa *muerte* o *asesinato*, de manera que carnaval significaría *procesión de dioses muertos* (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990, 354).

para refutar los argumentos de San Agustín sobre la concepción virginal de María⁸. El espectador es invitado así a contemplar como un retablo de curiosos personajes que van acompañando la deriva de Casanova, el cual parece dejarse llevar por los acontecimientos sin un plan establecido, desplazándose de un lugar a otro, y dejando entrever, no obstante, como un acusado sentimiento de soledad que va aumentando con el paso del tiempo.



Tratándose de un seductor como Casanova –interpretado por Donald Sutherland–, era inevitable que Fellini se ocupara de escenificar situaciones subidas de tono, las cuales ya habían hecho acto de presencia en más de una ocasión, sobre todo a partir de *La dolce vita* (1960), y muy especialmente en películas como *Fellini-Satiricón* (1969) o *Roma* (1972). Ya al principio, a los pocos minutos de iniciarse el film, encontramos una escena sexual explícita en la que intervienen el propio Casanova, una monja de curioso aspecto cuya conducta subraya la dimensión transgresora de la escena y un embajador francés invisible, que está observando desde fuera de campo, al otro lado de una pared decorada con motivos eróticos,

⁸ Nos referimos a una niña perteneciente a la aristocracia con suficientes conocimientos en filosofía como para atreverse a refutar, en medio de un banquete organizado por la marquesa d'Urfé, la posibilidad de que la Virgen María hubiera concebido a Jesús por las orejas: *Lo pongo en duda por tres razones: 1ª. Porque Dios, al no ser material, no necesita ningún agujero para poder entrar o a través del cual poder salir de los humanos. 2ª. Porque los conductos auditivos no están en comunicación con el seno materno. 3ª. Si la Virgen María hubiera concebido a Jesús a través de los oídos, habría tenido que dar a luz también por las orejas. ¿No? Y, en ese caso... en ese caso, perdonen, tendrían razón los católicos considerándola virgen virgen, incluso antes de haber concebido y durante el embarazo.*

con el beneplácito de ambos personajes. Se trata de una suerte de *menage a trois*⁹ en el que el embajador desempeña la función de mirón: tercero escondido que observa el espectáculo en la distancia, desde fuera, a través de una mirilla disimulada en el ojo del pez pintado en el decorado. No se implica físicamente en el acto, y, en este sentido, podría representar la mirada del cineasta, así como de los propios espectadores de la película¹⁰. La configuración de la escena acusa, asimismo, el carácter espectacular y un tanto circense del acto, que adquiere por momentos una significación humorística. Así lo comprobamos al contemplar los movimientos de los amantes, los gestos de Casanova y la expresión de la mujer, que se pone a bizquear de placer al llegar a lo más alto en una escena fotografiada en primer plano.



⁹ La relación a tres bandas se repite también en la parodia de una ceremonia pseudo-religiosa que nuestro protagonista organiza junto a la prostituta Marcolina para satisfacer a la marquesa d'Urfè, aficionada al ocultismo y la magia.

¹⁰ Al finalizar la sesión, el embajador se descubre a sí mismo mediante una interpelación directa a Casanova, el cual escucha atentamente sus palabras, que proceden de un lugar localizado fuera de campo: *Bravo, mi querido jovencito, tres bien. Diría que nos habéis prestado un excelente servicio. La verdad es que había oído hablar de vos muy bien. Si somos un poco exigentes, yo diría que en la posición supina no habéis estado tan bien. Ahí os ha faltado un poco de... digamos fantasía. Pero, en conjunto, oui, ha sido un trabajo realmente bien hecho. Bravo.*

La sexualidad aparece representada como un juego de salón, como una acrobacia, como algo que se repite, incluso, con la frialdad y rigidez de un mecanismo bloqueado, sometido a un movimiento de vaivén. Ese carácter repetitivo y mecánico que Fellini atribuye a los actos de Casanova –y que está muy bien representado por el pájaro automático que se pone en funcionamiento cuando se dispone a mantener relaciones sexuales–, lo hallamos también en aquella otra escena en la que el seductor se acostaba en un camastro de reducidas dimensiones con tres prostitutas a las que ponía fuera de sí, las cuales volvían después a iniciar los mismos movimientos espasmódicos tras un breve intervalo de descanso. Fellini no ha retratado a Casanova como un amante apasionado, sino más bien como un atleta capaz de realizar todo tipo de piruetas musculares, como así lo demuestra en la competición celebrada en la residencia del embajador inglés en Roma –el llamado *reto de los cuatro cojones*– de la que sale vencedor; competición que, según sus propias palabras, podría ser vista como una lucha entre la vulgaridad y la poesía. No faltan, por supuesto, algunas situaciones que apuntan en otra dirección y nos descubren a un Casanova enamorado, pendiente de celebrar los encantos de la mujer, aunque siempre desde una perspectiva y con una entonación que nos invita a sospechar acerca de sus verdaderas intenciones. Es el caso de la relación que mantiene con la bella Isabella, a quien conoce por casualidad en Suiza, cuya sonrisa compara con la sonrisa alegre y tétrica de las figuras etruscas:

– ¡Dios! ¡Qué hermosa eres! Tu sonrisa es tan dulce... Llena de recato, como el de las figuras sobre las tumbas etruscas. Una sonrisa alegre y tétrica.

– ¿Tétrica? Así hablas de quien te ha salvado de la muerte?

– Pero solo para entregarme a otra muerte dulcísima: la del amor. Siento que quiero anularme en ti, mi sabia Minerva.

– ¡Qué hombre tan extraño eres, Giacomo! ¿No puedes hablar del amor sin imágenes fúnebres? La muerte más dulce... ¿Quieres anularte con el amor? ¿No será que más que amar deseas morir?

– Lo más tarde posible, mi encantadora Isabella. Y cuando llegue ese momento querría poder estrechar tu mano.



La representación de lo femenino oscila en esta película entre lo fascinante y lo siniestro. Así lo demuestran escenas como la recién citada y como aquella otra en la que Fellini nos invitaba a contemplar una proyección de imágenes pintadas que aludían al sexo femenino bajo la forma de una espiral sin fondo y una boca mordedora, y que remiten a su vez a la ballena que se tragó a Jonás, la gran Mouna, y a la mítica Escila: aquella figura de cuento que tenía seis perros rabiosos entre las piernas¹¹. Desde esta perspectiva, cabe especular con la posibilidad de que dicha representación esté condicionada por la percepción de la figura materna, que adquiere aquí el aspecto más inquietante de todo el cine de Fellini: una madre que es imaginada como una figura fantasmática, de halo espectral, a quien vemos en el palco de un teatro, al final una representación operística, como si estuviera en el interior de un nicho, en una posición de absoluto dominio con respecto a su hijo, el cual tendrá que tomarla a su cargo y echársela a la espalda para salir del teatro. Estamos ante la representación literal de un hijo obligado a soportar el peso de una madre que parece dispuesta a comérselo, como si fuera una suerte de mantis religiosa: insecto que acabaría apareciendo poco después en una secuencia magistral de *La città delle donne* (1980).

¹¹ OVIDIO, *Amores. Arte de amar*, Madrid, Cátedra, 2009, 352.



Esta representación se inspira en un fragmento de *La dolce vita* que mostraba a la princesa-madre de los Maschalchi fotografiada justo delante de unos arcos del castillo que

desempeñaban una función análoga, como si fueran nichos del cementerio. En ambos casos se trata de una representación tenebrosa que sitúa a la madre, símbolo del poder, muy próxima a la muerte. En el caso del film que nos ocupa, se ha trabajado con más cuidado la fotografía –a cargo de Giuseppe Rotunno– para dar más brillo a la figura materna, un brillo espectral, que la hace parecerse a un fantasma.

Hay elementos que se repiten en el cine de Fellini, lo cual nos invita a reflexionar acerca del sentido de una escritura que, al margen de las biografías y los relatos históricos, parece estar siempre dando vueltas a lo mismo, como si Fellini –saltamos aquí del plano del enunciado al de la enunciación– quisiera dar cuenta de algo que tiene un enorme poder de atracción y que, en cierto sentido, estuviera obligándole a permanecer atrapado en el círculo de las representaciones fantasmáticas. Al respecto, cabe recordar el final de *Casanova*: uno de los más inquietantes y reveladores de toda su producción.





Al final ya de sus días, cuando trabajaba como bibliotecario en la ciudad de Nüremberg, soportando la burla y el desprecio de quienes le rodean, Casanova se pone a recordar su relación con una extraña muñeca de tamaño natural con la que jugaba como si fuera otra más de sus amantes, y que venía a funcionar como una condensación de los diferentes papeles de la mujer. Una muñeca que, por momentos, parece estar tan viva como Casanova. Entonces, en un momento de la secuencia, mientras soñaba despierto con una Venecia poblada de figuras que aparecen y desaparecen, Casanova se ve a sí mismo en sueños, bailando con la muñeca como si fuera también un muñeco, dando vueltas en círculo, al son de una música tenebrosa. Los últimos planos de la película nos muestran a la pareja dando vueltas y más vueltas en un escenario iluminado en claroscuro, hasta que terminan desapareciendo bajo las sombras del fundido a negro, como si ambos se hubieran quedado apresados en el interior de una caja de música. Todo invita a suponer que se trata de una imagen de gran peso que resume la tendencia dominante de una vida consagrada al amor carnal; una vida que nos lleva finalmente a los umbrales de la muerte.